

CHICO HARD: DE PAPEL, TINTA, LUZ, CÂMERA E AÇÃO

CHICO HARD: PAPER, INK, LIGHT, CAMERA AND ACTION

Danielle Ferreira Costa¹

RESUMO: Este artigo examina as produções literárias do “Chico hard, de tinta e papel” e como o processo de travessia, ou transposição de linguagens, presente em suas estruturas narrativas, configura a assinatura do seu novo projeto de escritura. Para tanto, optamos por um estudo comparado que acontece em três diferentes frentes: na primeira, ao problematizar categorias como tradução, assinatura e escritura, buscamos mapear as categorias de pensamento que dão aporte teórico para o trabalho estético empreendido por Chico Buarque. Na segunda, objetivamos demonstrar como a estrutura narrativa do romance *Budapeste* constrói-se por meio de uma metáfora do espelho, na qual o cinema se apresenta como o duplo da literatura. Por fim, problematizamos de que forma as narrativas de Chico Buarque podem ser metonímia de uma cartografia literária brasileira contemporânea que se caracteriza, principalmente, pelos intensos processos de travessias e quebra de fronteiras.

PALAVRAS-CHAVES: Travessia; Assinatura; Prosa de Chico Buarque.

ABSTRACT: This article examines the literary productions of “Chico hard, ink and paper” and how the process of crossing, or transposition of languages, present in their narrative structures, configures the signature of their new writing project. Therefore, we opted for a comparative study that happens in three different fronts: in the first, by problematizing categories such as translation, signature and writing, we seek to map the categories of thought that give theoretical support to the aesthetic work undertaken by Chico Buarque. In the second, we aim to demonstrate how the narrative structure of the novel *Budapest* is constructed through a mirror metaphor, in which cinema presents itself as the double of literature. Finally, we question how Chico Buarque's narratives can be metonymy of a contemporary Brazilian literary cartography that is characterized mainly by the intense processes of crossing and breaking borders.

KEYWORDS: Crossing; Signature; Chico Buarque's prose.

Traduzir uma parte na outra parte, será sua assinatura?

Em *Traduzir-se*, poema de Ferreira Gullar (1980), reside o “germe” da reflexão que se propõe ao longo deste artigo. Isso porque os versos “uma parte de mim é permanente: /outra

¹Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

parte se sabe de repente" carregam a mesma problemática desenvolvida, no texto *A tarefa do tradutor*, pelo filósofo alemão Walter Benjamin. Assim como os versos "*traduzir uma parte na outra parte/ - que é uma questão de vida ou morte - /será arte?*" podem ser utilizados com metáfora do projeto de escritura do "*Chico hard, de tinta e papel*". No campo teórico, Benjamin tece o seguinte questionamento: "[...] aquilo que está numa obra [...], para além do que é comunicado, não será isto aquilo que se reconhece em geral como o inapreensível, o misterioso, o "poético"? Aquilo que o tradutor só pode restituir ao tornar-se, ele mesmo, um poeta?" (BENJAMIN, 1996, p. 288-289). Nessa mesma linha de raciocínio, o poeta e crítico literário Haroldo de Campos associa o conceito de tradução com transcrição, na qual "A tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca" (CAMPOS, 2004, p. 24). Dessa maneira, percebe-se que, tanto para Benjamin, quanto para Campos, quanto mais inçado de dificuldades um texto, mais "recriável", mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação.

A ideia de tradução como recriação assume uma nova faceta com o pesquisador Mário Coutinho, para quem a tradução deve ser considerada uma crítica da obra original, pois, "acentua-se na versão produzida o que o tradutor encontrou de mais valioso na obra primitiva: a tradução [...] seria um comentário mais empenhado e mais substanciado" (COUTINHO, 2010, p. 67). O fazer poético, nesse caso, é antes de qualquer coisa, um fazer crítico. Nesse ponto, o conceito de tradução defendido por Mario Coutinho aproxima-se mais da ideia de Blasfêmia de Homi Bhabha. A Blasfêmia é definida pelo teórico Indiano como uma poética de reposicionamento e (re)inscrição. Em outras palavras: "um momento em que o assunto ou o conteúdo de uma tradição cultural está sendo dominado [...] no ato da tradução" (BHABHA, 1998, p. 309-310). No entanto, apesar do uso de denominações distintas, percebe-se que a ideia latente tanto no conceito de tradução de Mário Coutinho, quanto no de Blasfêmia de Homi Bhabha, ainda é a ideia de criação, de invenção narrativa.

Haroldo de Campos, no seu livro *Metalinguagem & outras metas* (2004), afirma que, no século XX, o exemplo máximo de tradutor recriador seria, sem dúvida, Ezra Pound. Para ele: "o caminho poético do poeta americano, a culminar na obra *Cantares*, foi sempre pontilhado de aventuras de tradução, através das quais o poeta criticava o seu próprio instrumento linguístico, submetendo-o às mais variadas dicções" (CAMPOS, 2004, p. 35). E, com isso, Pound acabou por desenvolver toda uma teoria que reivindicava, principalmente, a categoria estética da tradução como criação. Hugh Kenner, como nos revela Haroldo de

Campos, declara que Pound não traduzia palavras e que ele precisava mesmo se desviar delas, caso elas obscurecessem ou escorregassem, ou se o seu próprio idioma lhe faltasse, adotando uma concepção de tradução precedida, em primeiro lugar, pelo trabalho crítico. Assim, a tradução é, antes de tudo, uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. No entanto, o que devemos ressaltar, aqui, é que Pound, ao não traduzir literalmente as palavras, torna-se um tradutor fiel à sequência poética de imagens do original, aos seus ritmos ou ao efeito produzido por seus ritmos e, até mesmo, ao seu tom. Isso porque, conforme Maurice Blanchot, "todo tradutor vive da diferença das línguas, toda tradução está fundada nesta diferença, enquanto persegue, aparentemente, o desígnio perverso de suprimi-la" (BLANCHOT *apud* GAGNEBIN, 2004, p. 21).

A exemplo de Ezra Pound, no Brasil, podemos citar Chico Buarque de Holanda, um autor que também vive da diferença das línguas, ou das linguagens. Nessa fronteira estética estão as produções do “Chico soft”, fase na qual encontra na concepção da montagem teatral o sentido para canções como *Construção* (1971) e *Que Será* (1976), textos-limite que ainda admitem um mundo de sentidos lineares, ainda que sinuosos e precários. Isso porque:

Ainda que não se identifique com clareza o sujeito de *Construção*, o paralelismo e as proparoxítonas encarregam-se de amarrar o que a permutação de predicados embaralhava. Ainda que as interrogações de *Que será* não tenham respostas, fica afiançado o direito a perguntas. *Construção* e *Que será* são belíssimos textos que marcam o limite da apreensão de um mundo cujo sentido se esgarça tanto no *non-sense* e nas reiteradas indagações quanto na quase intolerável repetição ampliada da música que com os versos se entrelaça. (LAJOLA, 31/08/91)

Todavia, esse Chico mais antigo, a partir da escrita de *Estorvo*, converte-se no “Chico hard”, fase em que sua literatura encontra na miscelânea do filme sua principal base estética, pautada na "diluição de sentidos e o embaralhamento de tempos e espaços [que] apagam de vez qualquer hipótese de *happy end* e criam um mundo intoleravelmente inóspito, labiríntico, instável, sem saída..." (LAJOLA, 31/08/91). Além disso, em sua segunda fase, a do “Chico hard”, poderíamos enquadrá-lo no que Roland Barthes define como “um tipo novo de “*scriptor*”, situado a meio caminho entre o militante e o escritor, retirando do primeiro uma imagem ideal de homem engajado, e do segundo a ideia de que a obra escrita é um ato.” (BARTHES, 2004, p. 23). Dessa maneira, o autor que perpassa os romances *Estorvo* (1991), *Benjamim* (1995), *Budapeste* (2003) e *Leite Derramado* (2009) é um artista que vai sendo

construído no percurso de elaboração de suas narrativas. Nesse percurso, cabe identificarmos os aspectos que compõem sua escritura, localizando, também, a singularidade que constitui sua assinatura, que “confere também uma *marca* [...], e esta, inevitavelmente, pressupõe uma totalidade que interfere no por vir, pois tanto mapeia o que foi escrito como prescreve [...] o que será feito posteriormente”. (MAGALHÃES, 2012, p. 118). Nessa perspectiva, o escritor ao utilizar uma determinada escrita assume uma escolha ideológica e uma postura social, e torna a escrita que adota a sua assinatura, que o insere em uma proclamação coletiva.

Tais ideias encontram ressonância nos estudos de Jacques Derrida, para quem: “a assinatura não é simplesmente uma palavra, ou um nome próprio embaixo de um texto, é o conjunto da operação, o conjunto do texto, o conjunto da interpretação ativa que deixou um rastro ou um resto”. (DERRIDA, 1982, p. 72). Além disso, se por um lado, a autoria escritural deve ser definida por uma assinatura que determina limites, marca com um sinal e faz ver de modo preciso a identidade formal do escritor inserido em uma determinada cultura. Por outro lado, ao assinar uma escritura, o autor deve fazê-la problematicamente, para que sua indicação, sua marca, seja a sua máxima metáfora escritural, sempre provisória do vir a ser, ou seja, uma própria assinatura-escritura.

Nesse processo de descoberta de uma assinatura-escritura, percebemos que na prosa de Chico Buarque, “há um tipo de humor que não faz rir e, ao contrário, reforça a dicção mais seca de sua obra ficcional, do ‘Chico hard, de papel e tinta’, em contraste com o ‘Chico soft, habitante de discos e fitas’ da obra musical” (BARROS, 2008, p. 18). Ressalte-se que, é na fase do “Chico hard, de papel e tinta” que ocorre uma espécie de aprisionamento da figura da personagem, que perde autonomia de voz para dar lugar à figura do narrador, empossado de uma reflexão que ocorre em sentidos múltiplos. Nesse ponto, a escritura *chicobuarqueana* aproxima-se da teoria de Roland Barthes de que existem romances que ensinam “a observar o mundo, já não com os olhos do confessor, do médico ou de Deus [...], mas com os olhos de um Homem que caminha pela cidade sem outro horizonte que não o do espetáculo, sem outro poder que não o próprio poder dos seus olhos” (BARTHES, 1977, p. 55). Este é o olhar do narrador de *Estorvo*, assim como dos demais narradores que compõem a segunda fase da prosa *chicobuarqueana*, um narrador-câmera que, acompanhando as ações pela cidade, torna-se o principal duplo das personagens da narrativa.

A narrativa de *Estorvo* começa revelando-nos a superposição de planos literários que dominam todo o texto, e que se tornam evidentes no momento em que o protagonista assume,

em relação ao homem do outro lado da porta, a quem vê por intermédio do espelho mágico, uma posição antagônica, a de narrador. Nesse momento, sua narração está condicionada à visão do seu antagonista: “ele me vê e me conhece melhor do que eu a ele” (BUARQUE, 2004, p. 13). Dessa maneira o protagonista narrador “e seu opositor oblíquo existem somente graças a essa ofuscada semivisão física, primeiro no plano específico em que eles estão e depois no plano mimético que é a narrativa literária” (CARVALHO, 2008, p. 77). Seguindo a mesma dinâmica do narrador que se duplica em uma imagem irreconhecível que descobre diante de um espelho em forma de olho mágico, o narrador de *Benjamin* também é um narrador-câmera. No entanto, nesta narrativa, essa figura esconde-se no corpo de um personagem que “em forma física, está na vida correlacionada de todas as personagens – elas só existem, aliás, por causa do romance que tem seu nome” (CARVALHO, 2008, p. 82-83). Se em *Estorvo*, o protagonista expande-se em duplos que nos são apresentados ao longo da narrativa, o que leva a dissolução deste personagem sem nome, em *Benjamim*, o protagonista concentra em si todos os outros personagens. O que temos, nesse segundo romance *chicobuarqueano*, é um jogo de apagamento não mais pela dissolução, como em *Estorvo*, mas pela sobreposição de personagens que sufocam o eu do protagonista. Outra ironia entre as duas narrativas está no uso dos nomes: “em *Estorvo* quase não encontramos os nomes das personagens, mas em *Benjamim* os nomes são tão abundantes como obscuros, ao ponto de obnubilarem a verossimilhança deles, pois são de uma estranheza sagaz” (CARVALHO, 2008, p. 85-86).

Em *Budapeste*, o narrador é uma junção dos dois outros, ou seja, uma fusão do nada de *Benjamin* com o espelhamento do olho-mágico de *Estorvo*. Nesta narrativa encontramos um narrador que busca não se distinguir dos outros homens, mas sim confundir-se com todos eles, espelhando-se, sem, contudo, reconhecer-se neles posicionando-se de costas para as costas deles. “Assim, se todos se veem pelo contrário e se negam, são todos igualmente diferentes ou diferentemente iguais, numa negação da negação. [...] *Budapeste* é a tentativa de anulação da palavra e do silêncio” (CARVALHO, 2008, p. 90). Além disso, esta narrativa apresenta repetições, duplicações e multiplicações, uma circularidade narrativa e personagens situadas num entre-lugar de estranhamento e estranheiridade, também presentes nos dois romances anteriores, mas que se intensificam em *Budapeste*. Ou seja:

Em *Estorvo*, além das repetições e duplicações, há [...] os vários desdobramentos de consciência do sujeito e a mania de perseguição. Em *Benjamim*, há a repetição de

duas mulheres, em dois tempos, e a câmera invisível que substitui o olhar persecutório do irmão mais velho [...] seguindo Benjamim. Em *Budapeste*, a questão do duplo será temática e estrutural, na figura da metalinguagem – o livro dentro do livro. Configuram-se também como duplos: [...] duas mulheres, dois filhos, duas cidades, dois livros, enfim, duas vidas paralelas. [...] O duplo também aparece na pele do impostor, o escritor que usurpa o lugar de um outro, na figura da sombra por excelência, do *ghost-writer*” (BARROS, 2008, p. 35).

Já o romance *Leite derramado* traz a visão de um centenário que imita em sua narração a confluência de diferentes lentes objetivas com as quais focaliza sua história de família que rememora através de cenas, de personagens e de paisagens passadas no Rio de Janeiro. Ressalte-se que o olho-câmera movimenta, não apenas, esta narrativa, mas sim, os quatro romances de Chico Buarque, ora alternando tempos e imagens do passado e do presente do narrador, criando um movimento narrativo circular, ora distorcendo ou condensando diferentes imagens contemporâneas. Há nesse modo de olhar do narrador chicobuarqueano, totalmente influenciado pela fotografia e pelo cinema um forte indício de que os romances de Chico Buarque estão assentados em um projeto de escritura que se estrutura em um lugar em que fronteiras são invadidas todo momento e linguagens artísticas como o cinema e a fotografia penetram na linguagem literária.

Saliente-se que, nesse projeto de escritura que situa sua narrativa literária em uma zona intersticial, na qual diversas linguagens artísticas dialogam, *Estorvo* representa a configuração do ser contemporâneo, *Benjamim* a estranha forma que a sociedade moderna desenvolveu para narrar às coisas, *Budapeste* a síntese do herói fruto dessa estranha narratividade das coisas, e *Leite Derramado* a sociedade moderna que gerou esse ser e essa literatura. Ou seja: *Estorvo* é o ser, *Benjamim* é a Literatura, *Budapeste* é a linguagem literária do ser e *Leite Derramado* é o contexto histórico dessa literatura e desse ser no mundo contemporâneo. Ademais, nessas suas últimas produções, Chico Buarque de Holanda, a despeito de não abandonar a crítica, o faz de maneira mais sutil, velada, alegórica e desterritorializada. Sua escritura nesses romances é construída de forma a criar imagens, que compõem constelações de eventos provocados, sobretudo, pelas mediações tecnológicas e seus, nem sempre, explícitos efeitos, advindos do mundo.

Em Budapeste uma imagem vale por mil palavras

Demarcadas as narrativas e suas representações no projeto de escritura do “Chico hard, de papel e tinta”, propõe-se, nesse segundo momento, seguir outras pistas, marcas dessa assinatura que delimitam o tipo de escritura produzida por Chico Buarque, dentre elas temos: o narrador em crise, o espelhamento dos personagens e a falta de linearidade das narrativas. No entanto, sendo a linguagem literária o espaço em que tais marcas se apresentam, faz-se necessário um recorte metonímico da escritura *chicobuarquena*, no qual ganha destaque a narrativa de *Budapeste*, que, como explanado anteriormente, é a síntese do herói fruto dessa estranha narratividade das coisas. *Budapeste* é assim uma alegoria do advento da sociedade contemporânea por meio de seu protagonista que vive a desterritorialização como um flâneur que tem o seu existir insignificante no mundo marcado por sua profissão, *ghost-writer*. Desse modo, existe, nesse romance, uma espécie de intensificação da liquefação da vida representada pelo personagem José Costa, um escritor fantasma, o que é ao mesmo tempo uma redundância e uma potencialização das representações que o nome do narrador-protagonista apresenta, pois, “Seu nome (...) não o delimita. José é como todos os Josés e como todos os homens. De-Costas, ainda, é uma postura que faz todos os homens parecerem iguais” (CARVALHO, 2008, p. 89).

Ademais, *Budapeste* é um romance estruturalmente metalinguístico, suas palavras tem o poder de criar imagens ao ponto de substituí-las. *Budapeste* vale por mil imagens, pois transita entre duas culturas, a brasileira e a húngara, entre duas cidades urbanas, o Rio de Janeiro e Budapeste, e entre duas artes, a literária e a cinematográfica. Esse jogo de dualidades representa simbolicamente, além da ideia do espelhamento, a relação que o cinema e a fotografia mantêm com a realidade. A metáfora é possível, se levarmos em consideração que a imagem apreende a realidade e a transmite por meio de outra linguagem. Assim, com uma escrita cheia de idas e vindas, e na primeira pessoa, *Budapeste* nos conta as andanças do narrador, um indivíduo marcado pela vontade de ubiquidade da sociedade pós-moderna que, errando entre Rio de Janeiro e Budapeste, rende-se aos encantos da língua húngara.

No entanto, a trama começa com uma advertência: “Devia ser proibido debochar de quem se aventura em língua estrangeira” (BUARQUE, 2003, p. 5). Tal advertência sintetiza os conflitos da “estrangeiridade das línguas”, que carrega consigo a ideia de complementaridade da linguagem como comunicação, “compreendida como algo que emerge de um estado constante de contestação e fluxo causado pelos sistemas diferenciais de significação social e cultural” (BHABHA, 1998, p. 312). Logo em seguida descobrimos a

causa para essa advertência: “Certa manhã, ao deixar o metrô por engano numa estação igual à dela, com um nome semelhante à estação da casa dela, telefonei da rua e disse: aí estou chegando quase” (Buarque 2003: 5). A cena revela-nos um equívoco que José Costa comete por não conseguir perceber o sistema diferencial de significação social e cultural da língua húngara, equívoco que fica ainda mais evidente pela reação da professora de húngaro, depois de ouvi a frase de José Costa: “Ao me ver à sua porta teve novo acesso, e quanto mais prendia o riso na boca, mais se sacudia de rir com o corpo inteiro” (BUARQUE, 2003, p. 5). A cena, que nos faz perceber a “estrangeiridade”, ou seja o intraduzível, convida-nos a acompanhar a epopeia desse narrador em seu intenso processo de tradução cultural.

No Rio de Janeiro, José Costa divide com Álvaro Cunha, colega dos tempos da faculdade de Letras e incentivador do seu trabalho, uma agência que presta serviços literários: Cunha & Costa. Cunha cuida dos negócios; Costa, literato versátil, escreve textos sob encomenda: discursos políticos, artigos para jornais, autobiografias etc. Segundo Carlos Rogério Duarte Barreiros, em seu artigo “A literatura como mercadoria em Budapeste, de Chico Buarque”, “o trabalho de Kósta, sempre assinado por outros que nada ou quase nada tiveram que ver com sua confecção, acaba por levá-lo à alienação da própria identidade, na medida em que ela está sempre [...] submetida à lógica do mercado” (BARREIROS, 2009, p. 4- 5). No entanto, uma parada inesperada em Budapeste, quando voltava de um congresso de escritores anônimos, causada por uma ameaça de bomba, abre um novo caminho para a vida frustrante do protagonista. Nessa estada acidental, em Budapeste, Costa tem o primeiro contato com o idioma húngaro, que o fascina, pois descobre que está diante de uma língua que só se mostra por inteiro, que se apresenta como um ser completo, em oposição ao seu próprio ser, marcado pelo anonimato de sua profissão, um *ghost-writer*. O narrador-protagonista deixa-se, assim, invadir pelas palavras húngaras, que são ao mesmo tempo assustadoras e fascinantes e, ao observá-las, na legenda da televisão, tem a impressão de ver os esqueletos delas. Esta relação, que transita entre o fascínio pelos esqueletos das palavras húngaras e a entrega ao desconhecido é, de certa maneira, uma alegoria da morte, morte do sujeito, morte de um horizonte já conhecido.

Após esse momento de epifania, e de volta ao Rio de Janeiro, o protagonista aventura-se em um novo horizonte que julga ser alcançável, o universo das autobiografias. Com esse novo processo de escritura que busca reconstruir identidades perdidas, José Costa caminha em busca de sua própria identidade. Esse novo projeto conduz o protagonista a uma

nova epifania quando José Costa escreve *O Ginógrafo*, romance biográfico sobre as aventuras cariocas de um executivo alemão, Kaspar Krabbe. No entanto, o que deveria ser autobiográfico se transforma em ficcional, pois José Costa abandona as fitas de Kaspar Krabbe e constrói narrativamente o projeto de identidade que o deixa viver a descoberta de um novo idioma e de uma nova cultura:

Não contava conhecer Tereza, que me introduziu ao Chamego do Gambá, boteco onde se tomava cerveja e se cantavam sambas a noite inteira. Ali me iniciei na língua em que me arrojo a escrever este livro de próprio punho, o que seria inimaginável sete anos atrás, quando zarpei de Hamburgo e adentrei a baía de Guanabara. Ao primeiro contato, o idioma, o clima, a alimentação, a cidade, as pessoas, tudo, tudo me pareceu tão absurdo e hostil que caí de cama e ao me levantar dias mais tarde, vi horrorizado meu corpo pelado e meus pelos soltos no lençol. Depois conheci Tereza e fui me enfronhando no país (BUARQUE 2003, p.29-30).

Após a escrita de *O Ginógrafo*, José Costa rejeita os grilhões e as amarras dos laços familiares e assume a emancipação que o força a ser responsável absoluto por sua própria existência, como única conduta a ser seguida. Porém, a falta de conhecimento em saber ao certo o começo e o destino de suas andanças, marca cada escolha do narrador-protagonista: “Para ajustar o ouvido ao novo idioma, era preciso renegar todos os outros” (BUARQUE, 2003, p. 64). Dessa maneira, é relevante o fato desse novo projeto de identificação traçado por Costa ser construído, na narrativa, ao mesmo tempo em que as marcas do antigo vão sendo apagadas. *O Ginógrafo* desaparece das livrarias; some o escritório de trabalho e vai à falência a sociedade Cunha & Costa; não há vestígios da conta corrente de José Costa; sua língua pátria é esquecida, seu filho não o reconhece, o desaparecimento da história do personagem fica bastante evidente. A história de Costa ou, e concomitantemente, a perda dela ocorre no momento em que ele deixa o seu território², ou seja, desterritorializa-se, ainda que de forma relativa, para em seguida se reterritorializar em uma nova terra e em um novo território. Essa nova terra é o idioma húngaro, na qual José Costa, um *ghost-writer* do Rio de Janeiro, transforma-se em Zsoze Kósta, um poeta de Budapeste: “Eu não sabia escrever poesia, e todavia estava escrevendo um poema sobre andorinhas. Sei que era poesia, porque intraduzível, a não ser para o dialeto székely, onde na palavra andorinha, facske, também soa esse bater de asas, fecske (BUARQUE, 2003, p. 133).

² Segundo Gilles Deleuze, território é um espaço, não apenas um lugar geográfico: “O valor do território é existencial: ele circunscreve, para cada um, o campo do familiar e do vinculante, marca as distâncias em relação a outrem e protege do caos” (Zourabichvili 2004: 23).

No entanto, em seu constante movimento de espelhamento, Zsoze Kósta busca reterritorializar-se novamente no idioma português, retornar a sua terra natal e recuperar sua identidade brasileira. Depara-se com uma terra desértica, na qual todos os seus referenciais foram apagados, pois o filho não o reconhece e tenta espancá-lo, ou tenta espanca-lo porque o reconhece, a esposa ignora a sua presença e o ex-sócio não retorna as suas ligações. Além disso, a sua língua materna lhe soa estranha, pois o território que conhecia, que existia quando mudou para Budapeste já não existe mais. Zsoze Kósta encontra-se, assim, nesse novo processo de reterritorialização tendo que se submeter a um novo processo de tradução cultural para poder reencontrar sua terra natal e seu idioma:

Logo reconheci as palavras brasileiras, mas ainda assim era quase um idioma novo que eu ouvia, não por uma ou outra gíria mais recente, corruptelas, confusões gramaticais. O que me prendia a atenção era mesmo uma nova sonoridade, havia um metabolismo na língua falada que talvez somente ouvidos desacostumados percebessem. [...] E dentro da loja de sucos eu fazia a mais extensa das minhas viagens, pois havia anos de distância entre a minha língua, como a recordava, e aquela que agora ouvia, entre aflito e embevecido (BUARQUE, 2003, p. 155).

Ressalte-se que, o sistema diferencial de significação explorado no espelhamento que ocorre entre o idioma húngaro e o idioma português é paralelamente comparado, na estrutura narrativa de *Budapeste*, com o processo de tradução entre linguagens, que nessa fase do “Chico hard” ocorre entre a literária e a cinematográfica. Nesse projeto narrativo, o “chico de tinta e papel” encontra o “Chico de luz, câmera, ação”. A escrita do romance é tecida, assim, tanto pela linguagem literária, quanto pela linguagem cinematográfica, em um processo de criação que, nessa cocha de retalhos, ganham vida, ressurgem na escrita de *Budapeste*. Dentre as diversas citações que compõem esta fusão textual, que é a narrativa *chicobuarqueana*, podemos citar a que se configura, no momento em que o narrador-protagonista se depara com a cidade de Budapeste, que surge entre as nuvens quando ele a sobrevoa de avião: "me pareceu que sobrevoávamos Budapeste, cortada por um rio. O Danúbio, pensei, era o Danúbio mas não era azul, era amarelo, a cidade toda era amarela, [...] eu pensava que Budapeste fosse cinzenta, mas Budapeste era amarela" (BUARQUE, 2003, p.11).

No processo de espelhamento, a imagem fotográfica, que José Costa tem de Budapeste possui tonalidades distintas da cidade que está diante dos seus olhos, metáfora da tradução como recriação. Dessa maneira, a estrutura narrativa desenvolvida em *Budapeste* contrapõe a visão do protagonista com fotografias artísticas que haviam lhe revelado outra Budapeste, diferente da Budapeste real. Além disso, esta narrativa *chicobuarqueana* utiliza outros

recursos da técnica cinematográfica em sua composição estética como o recurso da montagem e o recorte de planos e sequências. São esses recursos que aparecem no trecho em que José Costa narra tudo o que lhe aconteceu desde que saiu de Frankfurt. Em uma narração na qual imagens se sobrepõem em uma velocidade asfixiante, o recorte de diferentes acontecimentos nos dar mostras do nível de apropriação da técnica cinematográfica que a linguagem literária alcançou. Ao ler esse trecho da narrativa, a impressão que o leitor tem é a de que diversas imagens filmicas se alternam na tela escura do cinema:

[...] o avião se atrasara em Frankfurt, houve escala em São Paulo, malas se extraviaram, fuso horário, jet lag, fiz uma ducha, comi bananas, fui pela praia devagar, rente à ciclovia, meninas pedalando, meninas de patins, sol de outono, parei o carro em Ipanema. O quiosque estava tranquilo, pedi um coco e dobrei os braços no balcão, recostei a cabeça nos braços, as pessoas cruzando pelas minhas costas (BUARQUE, 2003, p. 14)

No trecho seguinte, o narrador-protagonista após retornar de seu processo de desterritorialização observa sua antiga terra natal convertida em paisagem, que "não é a região, mas um aspecto da região tal como se apresenta ao olhar de um observador. Assim, a paisagem se distingue da extensão, objetiva, geométrica ou geográfica [...] é um espaço percebido e [...] irredutivelmente subjetivo;" (COLLOT, 2013, p. 25-26). No entanto, Zsoze Kósta apesar de ter uma relação afetiva com essa paisagem, a enxerga como quem assiste a um filme, dado o seu distanciamento. Para Kósta o Rio de Janeiro tornou-se uma lembrança fotográfica um especialista que conhece todas as técnicas, os procedimentos e o contexto de uma produção cinematográfica e de todo o processo de montagem empregado:

Mais tarde começava a se afinar a bruma, e as montanhas se desanuviando, era a cidade querendo exibir sua pele. Entretanto as pessoas que eu topava, por mais que rissem e balançavam os corpos, não me pareciam afeitas ao ambiente. Às vezes eu as via como figurantes de um filme que caminhassem para lá e para cá, ou pedalassem na ciclovia a mando do diretor. E as patinadoras seriam profissionais, ganhariam cachê os moleques de rua, ao volante dos carros estariam dublês, fazendo barbaridades na avenida. Acho que eu tinha conservado da cidade uma lembrança fotográfica (BUARQUE, 2003, p. 153-154).

Portanto, a escritura de *Budapeste* reflete não apenas o projeto escritural que Chico Buarque empreende em sua produção em prosa, mas também uma tendência da literatura contemporânea de realizar-se nas diversas travessias que a arte pós-moderna possibilita. Assim, este romance apresenta características típicas desse trânsito artístico: construções literárias que se assemelham a imagens fotográficas ou filmicas; ou, ainda, que se relacionam empregando os mesmos recursos da montagem, dos cortes e das fusões de planos. Esse jogo

ubíquo, que constitui as partes de um processo de tradução, é marcado metaforicamente, na narrativa de *Budapeste*, a partir da dualidade idioma português/idioma húngaro, Rio de Janeiro/Budapeste, escritor anônimo/escritor, não-eu/eu, Vanda (esposa de Costa)/Kriska (sua amante em Budapeste), Joaquinzinho (filho de Costa)/Pisti (filho de Kriska), *Budapeste* (o romance mesmo de Chico Buarque)/*Budapest* (romance escrito pelo ex-marido de Kriska), entre tantas mais. No entanto, o processo de tradução para outra língua, ou para outra linguagem, necessita de críticas, ou blasfêmias, que sirvam como complementaridade da comunicação, diminuindo assim os conflitos da “estrangeiridade das línguas”.

Se hibridismo é heresia, blasfemar é sonhar. Sonhar não com o passado ou o presente, e nem com o presente contínuo; não é o sonho nostálgico da tradição nem o sonho utópico do progresso moderno; é o sonho da tradução, como *sur-vivre*, como sobrevivência [...]: um interstício *iniciatório*; uma iteração que não é tardia, mas irônica e insurgente. Isto porque a sobrevivência do migrante depende [...] da descoberta de “como o novo entra no mundo”. A questão central é a elaboração de ligações através dos elementos instáveis da literatura e da vida - o perigoso encontro marcado com o “intraduzível” (BHABHA, 1998, p. 311).

Algumas distorções, blasfêmias, marcam, também, a diferença do tipo de profissão das duas mulheres de José Costa: a primeira, Vanda, é uma famosa jornalista sem paciência para grandes leituras; já a segunda, Kriska, conta histórias para mentecaptos. Ao lado da primeira o narrador é apenas um medíocre copista que economiza as palavras adoráveis para um futuro uso prático. Isso porque o trabalho do romancista, segundo Walter Benjamin, é solitário, assim a medida que o narrador de *Budapeste* aprimorava a sua literatura cessavam as palavras com a primeira esposa. Já ao lado da segunda o narrador ressurgiu “Era como se o meu texto em prosa tomasse forma de poesia.” (BUARQUE, 2003, p. 174). Assim a narrativa de José Costa é construída: de sua relação com a “sereia-musa” do mercado, sendo um indivíduo sem experiências, à sua relação com a “sereia-musa” da poesia, na qual encontra a verdadeira narrativa. Kriska inspira em Costa, dessa forma, o canto louco, o canto para os mentecaptos, ou seja, para aqueles completamente alijados do mercado. Dessa forma, ironicamente, encontra um lugar e um público para a escrita insana, a escrita poética.

As aparições fantasmáticas, as máscaras que perfazem a vontade de ubiquidade, ou seja, as partes dessas dualidades revelam algumas distorções decorrentes de pequenas nuances que se apresentam como aquilo que nos permite distinguir uma parte da outra. Diante disso, percebe-se que esta narrativa *chicobuarqueana* parece voltar sua atenção, pelo menos de forma mais incisiva, para outras forças presentes na sociedade moderna, tratadas parcialmente

em *Estorvo*: a globalização e o processo de auto-identificação totalizante do indivíduo, onde quer que se encontre nesse planeta, frutos também de nossa modernidade. No entanto, Chico Buarque lança a sua discussão a partir do cenário brasileiro deixando bem claro que apesar de se tratar de uma localidade esta não escapa dos efeitos globais. Utilizando uma linguagem próxima da linguagem fotográfica, Buarque parece querer demonstrar que na sociedade contemporânea e globalizada as cópias valem mais, ou tanto quanto, os originais.

Além disso, a quantidade com que essas dualidades aparecem na narrativa a coloca, por um aspecto, como um produto de sociedade pós-moderna, na qual, a localização situação, que nos permite estar em todos os lugares ao mesmo tempo, o que por sua vez nos mostra que as diversas situações não são nada além do que cópias umas das outras. Por outro aspecto, a narrativa revela-se fruto de um mundo pós-colonial que demarca novas fronteiras, que rompem com "o elo global entre colônia e metrópoles, tão central à ideologia do imperialismo" (BHABHA, 1998, p. 293). Acreditamos que este procedimento, que é recorrente no livro *Budapeste*, ocorre com o intuito de reproduzir uma percepção de verossimilhança em relação aos diferentes lugares do globo que a sociedade hodierna vive e que remete ao desaparecimento da categoria espaço-temporal.

Em *Budapeste* a narrativa e o narrador são construídos de um mesmo tempo, são metáforas dessa evaporação da categoria espaço-temporal. A construção simultânea da narrativa de *Budapeste* e do seu narrador é denunciada em diversos momentos do texto *chicobuarqueano*. Entretanto, só nos é confirmada no último capítulo, quando descobrimos que a narrativa de José Costa, narrada por ele, é também a escrita de um livro que, por sua vez, foi escrito pelo ex-marido de Kriska, um *ghost-writer* húngaro, ou melhor, o duplo de Zé Costa. Com esse desfecho Chico Buarque ironiza o lugar ocupado pela narrativa na contemporaneidade, mas também faz, ele mesmo, uma narrativa pós-moderna que expressa, justamente, esse mundo pós-colonial. Isso fica claro no trecho do romance, no qual se lê: "E no instante seguinte se encabulou, porque agora eu lia o livro ao mesmo tempo que o livro acontecia" (Buarque 2003: 174). Esse trecho retrata, além de mais uma dualidade presente no texto de *Budapeste*, marcada pelo par narrador/narrativa, de forma alegórica, a dimensão temporal, a velocidade com que a palavra é transmitida na sociedade contemporânea. Nesse sentido, acreditamos que a escritura *chicobuarqueana* problematiza aspectos caros relativos à experiência e à memória, isto é, expõe, de forma metalinguística, as novas fronteiras que permeiam a arte de narrar.

Considerações Finais

Os autores que surgiram a partir da chamada Geração 1990, dos quais Chico Buarque de Holanda faz parte, focam em suas narrativas lugares inóspitos – ruas deterioradas, botecos esquálidos, casas traumatizadas pelo desemprego, pela violência e pela loucura –, há nessas narrativas uma percepção geral do isolamento e da vulnerabilidade do sujeito moderno (e urbano). A literatura brasileira assumiu como *habitat* predominante de suas narrativas a urbanização depois que a modernização da sociedade entrou em rota de naufrágio e a problemática realidade urbana eclodiu como uma experiência ao mesmo tempo incontornável e irredimível. A reflexão sobre novas cartografias literárias deve levar em conta, também, que muitos desses escritores têm alargado o espaço de sua participação para outros meios de divulgação que não o exclusivo do livro, caracterizando-se como agentes culturais, transitando por espaços que não o estritamente literário, o que, inevitavelmente, interfere na escrita de seus textos.

Dentro dessa nova cartografia, Chico Buarque ganha destaque por possuir a identidade de um indivíduo que desempenha um papel social particular, o de compositor/escritor. Isso o diferencia de outros escritores, apesar de nas duas últimas décadas, ter se dedicado principalmente ao mundo das letras. Esse compositor/autor transita assim de um mundo artístico para outro. O que, segundo o autor de *Estorvo*, ajudou na construção de seu estilo literário, mas trouxe, também, alguns entraves no meio literário. Isso é o que relata em entrevista concedida ao livro *Todas as letras & reportagem biográfica* de Humberto Werneck: “O mundo dos escritores é muito complicado [...]. Eles vão se resignando, mas há uma tendência a me ignorar como escritor” (BUARQUE *apud* WERNECK, 2006, p. 125).

Apesar disso, Chico Buarque consolida-se, a partir de *Estorvo*, sobretudo, como um autor que consegue captar em seu projeto de escritura as forças da contemporaneidade e, principalmente, as forças da técnica. Descobrimos, assim, um escritor da vida presente que, em suas narrativas, apresenta-nos registros ininterruptos de realidades em movimento célere e que não têm repouso, que mal se deixam apreender na sua precária momentaneidade. Além disso, a ruptura formal que empreende em seus romances, revela um modo da ficção autoinquirir-se sobre o como nomear as ruínas de determinadas cenas contemporâneas: restos da história, de identidades que não mais se reconstituem, ou seja, de um espaço público

desarticulado. Nesse contexto, o espaço da cidade, nos textos buarqueanos, assume feição performática, exibido em cenas rápidas, que rompem com formas enunciativas consagradas, deslocando técnicas e recursos narrativos, sob o olhar de narradores também eles condenados ao seu movimento vertiginoso.

Dessa maneira, se José Costa e o protagonista de *Estorvo* sofrem, por um lado, da tentação à errância, por outro, não se fixam, estando metaforicamente em um lugar intermediário. No caso de *Estorvo* trata-se do entre-lugar de cidades não nomeadas, na própria terra natal; José Costa habita um espaço nomeado, a cidade do Rio de Janeiro, não encontrando, no entanto, nada do que marcava sua identidade. O sujeito de *Estorvo* não tem moradia fixa e está sempre se mudando, até o final, quando – dentro do ônibus em movimento – imagina quem o acolherá, pois não tem para onde ir. O ônibus o leva, mas, para onde? Já o protagonista de *Budapeste* vive em constante travessia: Rio de Janeiro/Budapeste, Budapeste/Rio de Janeiro, cidades que representam o local e o universal. Estes personagens não se fixam em nenhuma “margem”, estão suspensos num espaço intersticial, vivendo da impossibilidade de um espaço tranquilo e tranquilizador. Estão na terceira margem e, como única saída, têm a morte. Não há lugar de chegada, de acolhida, não há adaptação possível. Descobrimos, ainda, que esse autor carioca, amante do cinema e da fotografia, cria, nos seus romances, um diálogo com tais linguagens, permitindo-nos ler/ver histórias de indivíduos atormentados e decepcionados, isso tanto em *Estorvo* quanto em *Budapeste*.

Essa conversa revela uma preocupação das narrativas desse autor com a linguagem e, principalmente, com o seu trânsito, fundamentando, ainda, no elemento da travessia o seu projeto de escritura, o qual, também, realiza um trânsito. Vale ressaltar, que o projeto de escritura de Chico Buarque contribui na tessitura textual da arte brasileira contemporânea. Isso as forças globais e locais se encontram nas narrativas chicobuarqueanas, que buscam demonstrar a complexidade que essas forças assumem na arte nacional. Dessa maneira, a reflexão que se realizou ao logo deste artigo nos revelou que a arte brasileira se realiza pelo encontro de dois processos: o de travessia, que acontece, nas narrativas analisadas nesse estudo, entre a linguagem literária e a cinematográfica, entre o discurso estético e o histórico e entre outras culturas e a brasileira; e o de assinatura, que acontece na maneira como Chico Buarque apreende essas travessias.

Referências

BARREIROS, Carlos Rogério Duarte. “A literatura como mercadoria em *Budapeste*, de Chico Buarque”, *Aurora: revista de arte, mídia e política*, n. 04, São Paulo, 2009.

Barros, Leila Cristina. *Urdidura filmica na trama literária: os romances de Chico Buarque e as adaptações cinematográficas de Estorvo e Benjamim*. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras. Belo Horizonte, 2008.

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 1980.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Tradução: Suzana Kampf-Lages. In.: *Kampf-Lages tradução e melancolia: Walter Benjamin e a “tarefa do tradutor”*. Tese (doutorado em letras). Programa de estudos pós-graduados em comunicação e semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 1996.

BENJAMIN, Walter. Alegoria e drama trágico. In.: *Origem do drama trágico alemão*. Tradução: João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

BHABHA, Homi. *O Local da Cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de LIMA REIS, Gláucia RENATE Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BUARQUE, Chico. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BUARQUE, Chico. *Estorvo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CARVALHO, Nilson Pereira de. *O percurso literário da literatura de Chico Buarque*. Tese (doutorado em letras). Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás. Goiás, 2008.

COUTINHO, Mário. *Escrever com a câmera: a literatura cinematográfica de Jean Luc Godard*. Crisálida, 2010.

DERRIDA, Jacques. *L'Oreille de l'Autre : otobiographies, transfert traductions, textes e débats avec Jacques Derrida*. Dir. Claude Lévesque e Christie V. Tradução de Milena Magalhães. Macdonald, Montreal: VLB, 1982.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

LAJOLO, Marisa. *Chico Buarque - Entre o real e o imaginário* O Estado de São Paulo, <www.chicobuarque.com.br> (Último acesso em: 05/11/2019), 31/08/1991.

MAGALHÃES, Milena. *Uma biblioteca: leituras a assinatura rasurada de Milton Hatoum*, <<http://dx.doi.org/10.5007/1984-784X.2012v12n18p113>> (Último acesso em: 20/07/2019), 2012.

WERNECK, Humberto. *Todas as letras & reportagem biográfica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Recebido em 21/09/2019. Aceito em 22/10/2019.